

De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (II)*

From Trece badaladas to Trece campanadas, or how a novel and a movie emerged from a single plot (II)

Javier RIVERO GRANDOSO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General

javierriverograndoso@filol.ucm.es

[recibido 26/07/2012, aceptado 25/08/2012]

RESUMO

O proceso creativo que xerou as obras *Trece badaladas* de Suso de Toro e *Trece campanadas*, dirixida por Xavier Villaverde, afástase notabelmente do que adoita ser habitual nestes casos, xa que, polo xeral, a adaptación cinematográfica se realiza cando a obra literaria é un éxito de vendas e se asegura, desta forma, o interese dun determinado público. Neste caso, a novela de Suso de Toro e a película de Villaverde facíanse practicamente á vez, de tal xeito que a publicación do libro só antecede á estrea do filme nuns meses. Neste traballo pretendemos bosquejar a historia dun proxecto que derivou en dúas obras moi diferentes entre si e analizar os puntos de encontro e desencontro entre estas.

PALABRAS CHAVE: literatura e cine, adaptación, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

RIVERO GRANDOSO, J. (2013): “De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (II)”, *Madrygal (Madr.)*, 16: 87-93.

RESUMEN

El proceso creativo que generó las obras *Trece badaladas* de Suso de Toro y *Trece campanadas*, dirigida por Xavier Villaverde, se aleja notablemente de lo que suele ser habitual en estos casos, ya que, por lo general, la adaptación cinematográfica se realiza cuando la obra literaria es un éxito de ventas y se asegura, de esta forma, el interés de un determinado público. En este caso, la novela de Suso de Toro y la película de Villaverde se hacían prácticamente a la vez, de tal manera que la publicación del libro solo antecede al estreno del film en unos meses. En este trabajo pretendemos esbozar la historia de un proyecto que derivó en dos obras muy diferentes entre sí y analizar los puntos de encuentro y desencuentro entre estas.

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, adaptación, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

RIVERO GRANDOSO, J. (2013): “De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, o de cómo de un argumento surgieron una novela y una película (II)”, *Madrygal (Madr.)*, 16: 87-93.

ABSTRACT

The creative process that generated Suso de Toro's *Trece badaladas* and *Trece campanadas*, directed by Xavier Villaverde, departs markedly from what is usual in such cases, since the film adaptation is usually done when the literary work is a best-seller in order to make sure, thus, that it attracts the interest of a particular audience. In this case, Suso de Toro's novel and Villaverde's film came up almost at once, so that the publication of the book took place just a few months before the premiere of the film. In this paper, we outline the story of a project that resulted in two very different works and we analyze the points of agreement and disagreement between them.

KEY WORDS: literature and cinema, adaptation, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

RIVERO GRANDOSO, J. (2013): “From *Trece badaladas* to *Trece campanadas*, or how a novel and a movie emerged from a single plot (II)”, *Madrygal (Madr.)*, 16: 87-93.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. O proxecto orixinal: a serie de televisión. 3. A película e a novela. 3.1. Xacobe e Mateo: mito fáustico / relacións paterno-filiais. 3.2. Clara e María. 3.3. O confrade. 3.4. A cidade: Santiago de Compostela. 3.5. As trece badaladas. 4. A modo de conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

* Este artigo consta de dúas partes. Neste número publícase a segunda e a primeira parte foi publicada no número 15 (2012) desta revista.

3.2. CELIA E MARÍA

A personaxe feminina de máis relevancia na obra literaria é Celia, até o punto de ser a autora do libro, segundo a versión que se ofrece no prólogo de Suso de Toro. A través dese recurso cervantino, no que Suso de Toro se declara mero transmisor da obra, configúrase, como xa expuxemos, unha complexa estrutura narrativa de personaxes e voces. Celia, guionista, sería a encargada de recoller os distintos relatos para enviarllos ao escritor, co paradoxo de que a súa personaxe é a única dos tres principais cuxa información é presentada mediante un narrador omnisciente focalizado nela. Este recurso afonnda no interese de Celia de velar a súa autoría e a súa propia voz, como fai no momento no que entrega a outra persoa o manuscrito para que sexa publicado baixo outro nome. Posibelmente, Celia precisa contar a súa historia para liberarse, mais non desexa ser recoñecida.

Algún crítico sinalou xa a posíbel correspondencia entre a personaxe de Celia e o autor da novela, Suso de Toro: o escritor aproveita a profesión de Celia, guionista e, polo tanto, tamén creadora, para introducir reflexións sobre o proceso artístico que poden ser facilmente atribuíveis a si mesmo. Celia coñece a Xacobe porque este é o produtor ao que ela levou o seu proxecto audiovisual para que fose valorado, mais despois de non recibir resposta decide acudir ao seu gabinete. A pesar do seu enfado, decátase de que Xacobe non está ben e de que algo estraño lle sucede. Máis tarde, e despois de que Celia non recibise resposta, Xacobe chámaa para xantar nun restaurante, onde Xacobe se comporta de forma estraña –pois non deixa de soar o seu teléfono móbil, mesmo cando está apagado– mentres Celia lle conta a orixe do seu proxecto audiovisual.

É sobre todo neste momento cando máis se pode exemplificar a equivalencia entre o autor e Celia, xa que esta explica como concibiu o proxecto, e “podría decirse, pues, que en ese primer nivel de lectura el libro de Suso de Toro cuenta la historia que protagonizó él mismo (con Villaverde, los guionistas y los productores del film), desde la serie para televisión a la novela y a la película” (González Herrán 2004: 28). En efecto, ao longo da novela ofrécense descrições do labor da escritora, que ben poden corresponderse coas impresións ou os métodos de Suso

de Toro (González Herrán 2004: 28): “escribía contos e novelas, mais tamén traducía e facía guións para cine e televisión. Compraciase en imaxinarse compaxinando a serenidade e a destilación da grande literatura co pulo eléctrico e o ferver do viño novo da narración audiovisual” (De Toro 2003: 15).

A xénese do proxecto é a mesma tanto en Suso de Toro como en Celia, pois o autor explicou nunha entrevista qué lle motivou a escribir a historia:

Me situé en el laberinto, cerrado y con siete puertas, que es mi ciudad, y me encontré con un fantasma que está al acecho. ¿Qué quiere el fantasma? Lógicamente tiene que pretender algo en relación con el centro de la ciudad, y el centro de mi ciudad está marcado por el sepulcro del apóstol Santiago, la tumba, la cripta. (Rodríguez 2003: 8)

Celia alude ademais de á lenda das trece badaladas, que dá título á obra, ao esquema urbano para xustificar a orixe do seu proxecto:

Se cadra foi a a partir dun conto de vellas, ese conto de rapaces que hai na cidade sobre as trece badaladas, xa sabes, «a hora do demo», a idea de que nalgúñas ocasións a Berenguela tanxe trece veces e se crea unha hora especial, propicia a que o demo faga das súas. Se xuntas iso coa propia cidade, tan labiríntica e chea de recunchos... digamos que xa tes a semente dunha historia de misterio. (De Toro 2003: 89)

E máis adiante, xa no seu piso, continúa coa explicación, na que a configuración da cidade ten unha especial relevancia: “Suxeriumo a cidade propia, este labirinto de ruelas de pedra, coma se fose o labirinto do Minotauro... (...) Supoño que esa idea do monstro no labirinto conducíume á idea de imaxinar un personaxe monstruoso camiñando por elas, ruando. Un día de orballo gris, néboas, e un ser reencarnado, un ser insomne, axexando... Todo iso...” (De Toro 2003: 153-154).

Suso de Toro aínda afonnda un pouco máis na introdución de experiencias súas na novela, e na conversa que manteñen a guionista e o produtor no restaurante falan da posibilidade de levar a cabo o proxecto orixinal que deseñara Suso de Toro, mesmo citando a Xavier Villaverde como posíbel director, nunha clara intertextualidade que remite á produción cinematográfica que se

estaba a preparar á vez. Deste xeito, Xacobe afirma:

Pois gustoume o teu argumento (...) Seguro que de aí se pode tirar unha boa película. Mesmo se podería pensar en facer unha serie de TV. Hai que darlle aínda moitas voltas, por suposto. E haberá que buscar coproducción, seguramente aos de Continental lles interese. Podía dirixila o Xavier Villaverde... E podería coproducila unha cadea de TV, xa veremos. (De Toro 2003: 88)

O estado de nerviosismo de Xacobe duran- te o xantar, no que é acosado telefonicamente, alerta a Celia da situación desesperada que vive o protagonista. A guionista, entón, actúa como unha nai e tenta protexelo, de tal xeito que, des- pois de dar unha volta polos espazos emblemá- ticos da cidade –incluíndo a Catedral–, van á casa desta. Unha vez alí, a situación modifícase: dende, ao principio, o enfado que supuxo que o produtor Xacobe non lese o seu traballo, até a necesidade de saciar o seu instinto maternal cun home ao que apenas coñece mais polo que presente que algo grave lle pasa.

Dende que chegan ao seu piso, a actitude de Celia vai encamiñada a reconfortar a Xacobe: lévao como se estivese enfermo, enxuga a auga da choiva, anima a que durma... De novo vol- ve soar o seu teléfono móbil, e esta vez é Celia a que o colle: escoita unha voz sinistra que a ameaza para que deixe a Xacobe. Esa presenza misteriosa continúa axecendo e vixiando, como queda de manifesto cando o repartidor de pizza leva un sobre co estraño símbolo que aparece no anel.

Cando ela queda durmida, Xacobe marcha. Entón, Celia decide buscalo nas escuras rúas compostelás. No parque da Alameda, é testemuña do encontro que se produce entre Xacobe e Mateo, e sente a forza do poder do mal desa estraña persoa. Celia tenta investigar na vida de Xacobe que sucede e por que ten tanto medo, mais será demasiado tarde: ao final, co suicidio do protagonista, Celia enfróntase a Mateo, xa destruído. É nese momento cando Mateo lle informa de que está embarazada. Trátase dun fillo que nacerá despois dun aborto ao que se viu obrigada porque o pai do neno que esperaba non o quería.

Polo tanto, Celia perde nesa carreira para tentar axudar a Xacobe, mais a súa lembranza permanecerá no seu fillo.

En canto á adaptación, moitos son os cam- bios que se producen na personaxe. Podemos comezar por un feito que podería ser interpreta- do como unha cuestión banal, mais que non o é en absoluto: referímonos ao nome da personaxe. Se ben os nomes do protagonista e o antagonista non foron variados –máis alá da castelanización do nome Xacobe, atribuíbel a que a película foi rodada en castelán–, non ocorre o mesmo coa personaxe de Celia.

Os nomes de Xacobe e Mateo remiten direc- tamente á cidade compostelá. Xacobe remite in- mediatamente ao Apóstolo e, por tanto, ao nome da cidade. É o personaxe que se debate entre o ben e o mal. Mateo fai clara referencia ao Mes- tre Mateo, moi claro na novela, xa que o per- sonaxe é o propio arquitecto que configurou o Pórtico da Gloria; mais tamén na película, pois nela o personaxe de Mateo tamén é artista, moi consciente da individualidade do creador e per- segue o sono de conseguir que a súa obra per- maneza na Catedral, para que o seu nome sexa lembrado na posteridade.

No caso de Celia, si que hai variación de nome: se Celia pode, etimoloxicamente, relacio- narse co ceo, o nome que a personaxe recibe na película, María, ten un claro propósito de facer fincapé na inocencia e no carácter protector da personaxe feminina. A alusión á figura bíblica da Virxe María resalta a pureza dun personaxe que presupón o ben fronte ao mal contra ao que ten que loitar o protagonista da película, Jaco- bo. De feito, na escena final, María consola a Jacobo na campá Berenguela, xerando a imaxe da Piedade.



María e Jacobo conforman unha Piedade

O papel de María foi interpretado por Marta Etura, prometedora actriz naquel momento que até entón só actuara na película *Sin vergüenza*

(2001). A súa proxección foi imparábel e realizou películas como *La vida de nadie* (2002), *AzulOscuroCasiNegro* (2006), *Las Trece Rosas* (2007), *Celda 211* (2009) –película pola que conseguiría o Premio Goya á mellor actriz de reparto–, *Mientras duermes* (2011) ou *The Impossible* (2012). Ademais, estivo tres veces máis nominada aos Premios Goya, tanto polo papel principal como polo de reparto.

A elección de Marta Etura para representar o papel de María foi sinxela, como explica Xavier Villaverde, que comenta ademais a proximidade que existía entre Botto e ela, algo necesario para o filme, xa que os personaxes se coñecían dende nenos:

Había visto a Marta en *Sin vergüenza* y al hacer las pruebas para el personaje de María, Sara Bilbatúa –que se encargaba del reparto– y yo pensamos en ella. Al verla trabajar me sorprendió la fuerza que transmitió mezclada con una inocencia, una alegría y una extraña capacidad para hacer creíble cualquier frase. (Villaverde 2003: 155)



Marta Etura interpreta a personaxe de María

Polo tanto, a personaxe de María é moi diferente do ideado por Suso de Toro para a novela. Para comezar, María e Jacobo son amigos dende nenos, mentres que Celia coñecía o protagonista na idade adulta e por motivos laborais. Non hai relación profesional entre a parella protagonista da película, senón que é a amizade o seu nexo. Á volta de Arxentina, María é un dos poucos elementos que perviven da súa antiga vida en Santiago de Compostela e, polo tanto, case a única persoa coa que pode relacionarse na cidade. Ademais, ela coñece a súa traumática historia e é, xunto a súa nai, a persoa que vai visitar á nai de Xacobe, internada nun hospital psiquiátrico.

María traballa como camareira nunha discoteca, polo que a posibilidade de identificar a

personaxe co autor –ou o director, neste caso– se perde. Porén, non cambia a súa función protectora co protagonista, xa que María impide que Jacobo se suicide dúas veces e tenta axudalo, coa compañía dun amigo psiquiatra, a superar a súa crise. A relación de amizade vai dando lugar a algo máis intenso, e os dous personaxes namóranse, en parte pola loita contra o fantasma do pai de Jacobo que lles une. A constatación deste romance xorde tras o primeiro intento de suicidio do protagonista en Santiago, cando é perseguido polo fantasma do seu pai: María e Jacobo marchan a unha aldea costeira e alí manteñen a súa primeira relación sexual.

No final feliz que esixe unha película dirixida a un gran público, o director deixa entrever claramente que a relación entre eles prosperou, xa que Jacobo é pai dun rapaz chamado Juan, que participa na última escena da película.

3.3. O CONFRADE

O personaxe do confrade ten moita importancia na novela, mais é totalmente eliminado na película, onde só queda un pequeno rescaldo, afastado, do personaxe. Na novela, como xa comentamos, é un dos narradores: trátase dun confrade vello ultraconservador que se mostra contrario en xeral á vida moderna, e ten actitudes misóxinas e homófobas. A configuración do personaxe ten, en ocasións, trazos de caricaturización, pois en non poucos momentos reacciona de xeito esaxerado ante situacións cotiás que lle desagradan, provocando así pasaxes cun claro sentido humorístico:

Xa na Rúa do Vilar fun importunado por un trío de mascaritas, que cualificarei cos adxectivos repulsivo e perverso, pois tratábase dun home disfrazado cun vestido branco, co seu veo branco de noiva, que levaba por baixo unhas minisaias que case parecían un cinto e ensinaba as pernas peludas embutidas nunhas medias brancas e mais, escusen a palabra, as propias nádegas asomando pola raigaña dunha sucinta tanga encarnada. Seguro que moitos dos meus compañeiros da irmandade saben mellor ca min o que é unha tanga, que non un tango, e escuso explicar tal indecencia. Este canalla que amosaba as súas carnes máis íntimas ía acompañado de dous baldreus, eran dúas mulleres sen dúbida, que o escoltaban de cada lado, fardada unha de peregrino e outra de sacerdote, efectuando tocamientos de modo ostensíbel á «noiva». E todo ese escarnio

de dous figuras venerabeis e todas estas obscenidades intolerábeis produciase en pleno día, nunha rúa por onde pasean almas infantís e persoas respectábeis. (De Toro 2002: 105-106)

Miguel Ramírez é este confrade que sospeita que tras o desexo de Xacobe de entrar na Confraría se esconde unha motivación oculta e perigosa, xa que o seu propio tío, o irmán Casavella, renega do seu sobriño. Por iso, decide seguir e investigar o produtor, a pesar de que a súa imaxe semelle sen dúbida a parodia do modelo clásico de detective:

a miña acusada coxeira do pé esquerdo fai que a xente repare en min máis do que require un labor detectivesco como o de seguirlle os pasos a alguén. Mais se un non ten o tipo dun galán americano, no canto ten a determinación para pórse ao servizo da Fe e ao coidado do noso Santo Sepulcro, o que á fin de contas vén ser unha forza moito máis estimábel e decisiva para afrontar os desafíos do Maligno. Gustárame ver a min a aquel actor americano, Gary Cooper, que protagonizara a película de vaqueiros Só ante o perigo, na miña situación. (De Toro 2003: 99-100)

En efecto, Ramírez é a subversión do paradigma do detective galán, atlético, que ten éxito coas mulleres e coas súas investigacións: no seu caso, é relixioso, polo que as relacións sexuais están vetadas; non só é coxo e vello, senón que ademais ten que ir periodicamente ao hospital pola diálise; para alén disto, tampouco consegue ser discreto, xa que cando persegue de incógnito a Xacobe e a Celia polas rúas de Santiago, é descuberto pola guionista. Trátase, polo tanto, dun aceno ao xénero policíaco formalizado nun evidente ton de parodia.

O confrade Ramírez é un home movido pola fe que pretende defender, como xa fixo o seu irmán xemelgo, que perdeu a vida loitando contra a maldición das trece badaladas, a súa Confraría e os restos do Apóstolo que descansan na Catedral. Polo seu relato ponse en evidencia que, apartado pola Confraría, non goza da confianza dos seus irmáns, xa que parece que estes saben que se trata dun home cun comportamento moi especial ao que non poden tomar en serio.

Na versión filmica, este personaxe desaparece. A película se centra no triángulo composto por Jacobo, o seu pai Mateo e María, polo que, por motivos de síntese, non tiña cabida representar tamén a Ramírez. Porén, si que hai un

personaxe que aparece de forma marxinal que remite ao confrade: o sacerdote que é visto no hospital psiquiátrico.

Este capelán é un personaxe misterioso que parece coñecer o que lle sucede á nai de Jacobo e ao propio protagonista, xa que nunha escena avisa ao novo escultor de que a súa nai pode ser vítima da actuación do demo: “Todos los trastornos son espirituales, claro, son enfermedades del alma. Pero hay veces, que el problema viene de fuera, de una voluntad ajena que se instala dentro de nosotros y nos domina. (...) Piense que antiguamente, a todos los locos los trataban como endemoniados” (Royo / Pozuelo / Villaverde 2003: 68). Porén, máis adiante o espectador pode ver que en realidade non é sacerdote do hospital, senón un paciente máis: trátase, polo tanto, dun personaxe non fiábel. A escena resulta ser, entón, un *red herring*, isto é, unha pista falsa para levar o espectador a unha conclusión errónea.

3.4. A CIDADE: SANTIAGO DE COMPOSTELA

O principal punto de unión entre as dúas obras é a cidade, núcleo de ambas pola relevancia do espazo urbano no tratamento da novela e da película. Se Suso de Toro explicaba que na orixe do proxecto estaba presente principalmente a idea de Santiago de Compostela como labirinto que garda no seu centro a Catedral, onde repousan os restos do Apóstolo –“a cidade segregou practicamente o argumento. A miña idea da cidade como un labirinto que se fai arredor dun centro que é unha tumba. E de ese labirinto saíronme presencias fantasmais” (González Herrán / Tarrío Varela 2002: 238)–, na película esta configuración da cidade tamén permanece. A Catedral é o espazo ao que o antagonista quere chegar e para iso necesita a complicidade do protagonista: na novela, Xacobe debe colocar alí os restos do fillo do Mestre Mateo; na película, Jacobo debe rematar a obra escultórica do seu pai para que sexa emprazada na Catedral, onde pode alcanzar a eternidade.

Para facer a película, os produtores non conseguiron que a curia catedralicia permitise rodar no templo, polo que tiveron que traballar con decorados: “[la] torre del reloj, la Berenguela, la que emite las fatídicas trece campanadas, tuvo que ser totalmente reproducida en un plató”

(Rosell / Subirachs 2003: 147). A escena que contén o clímax da película, no final, cando Jacobo loita contra o fantasma do seu pai e tenta suicidarse, ocorre precisamente na campá Berenguela. É alí onde acude María co seu amigo psiquiatra: María convénceo e logra que non se tire.



Jacobo na campá Berenguela, na escena final

A partir deste centro desenvólvese o resto da cidade, un labirinto con sete portas, que é a que forma a zona vella de Santiago. Tanto na novela como na película este espazo pode aparecer propicio para que os personaxes se perdan, e a ambientación resulta idónea, pois escóllense momentos nocturnos e con choiva. A espectacularidade da cidade aproveitase sobre todo na película, onde pode apreciarse a pedra mollada; a idea da cidade labiríntica cobra sentido cando Jacobo, nunha Santiago de Compostela completamente baleira, tenta fuxir do fantasma do seu pai e queda atrapado no mercado. Jacobo camiña só pola Praza da Quintana, é de noite, o chan está mollado, as barrocas esculturas da Catedral míranlo ameazantes: a escena ten os ingredientes propios dunha película de terror.



Jacobo na Praza da Quintana

Unha das principais diferenzas na representación do espazo, posibelmente a máis relevante, é que mentres na novela aparece a cidade ao completo, tanto a zona vella como a nova, na película a atención céntrase no casco histórico. Por iso, a novela ten unha mirada máis totalizadora, que abarca espazos como a Praza de Galicia ou a Cidade da Cultura, que se estaba a construír neses anos. Por outra banda, a inclusión destes espazos permite unha visión desmitificadora¹ da cidade, xa que son criticados polos personaxes, xa sexa pola súa fealdade, no caso da Praza de Galicia, ou polo innecesario do magno proxecto arquitectónico. Tamén a zona vella é desmitificada, xa que se fai referencia á substitución dos habitantes por turistas e estudantes e a acumulación de tendas de *souvenirs*.

No entanto, na película a acción está ambientada na zona vella da cidade, espazo que é aproveitado para trasladar ao espectador unha imaxe propicia para un *thriller* coma este. Non hai, pois, unha visión desmitificadora na película.

3.5. AS TRECE BADALADAS

A realización de dous proxectos independentes leva consigo unha reformulación do motivo das trece badaladas, xa que, aínda que permanecen, a súa interpretación modifica o xénero das obras.

Na novela, as trece badaladas son unha lenda da cidade que Celia aproveita para compoñer o seu guión, mais Xacobe e Ramírez saben de primeira man que esa lenda é unha realidade, xa que Ramírez perdeu o seu irmán cando tentaba que non se producise a hora maléfica e Xacobe naceu nesa hora. Polo tanto, a novela asume o máxico non só como posíbel, senón como existente.

No entanto, na película as trece badaladas é a percepción que ten Jacobo do suceso, cando era neno, da morte do seu pai. Parece que se trata da hora do demo, na que se producen sucesos provocados pola influencia do Mal. Porén, no final da película ofrécese unha explicación racional que dá resposta aos interrogantes xerados: o que

¹ Sobre a mitificación e a desmitificación da cidade de Santiago de Compostela xa presentamos un relatorio no X Congreso Internacional da Asociación Internacional de Estudos Galegos (2012) celebrado en Cardiff e que está á espera de ser publicado.

pareceron trece badaladas cando o seu pai foi asasinado, aparentemente pola súa nai, foron realmente doce das doce da noite e unha máis da unha da madrugada. Jacobo resulta ser o que disparou ao seu pai e, polo trauma de matalo, borrou da súa memoria esa última hora e nas súas lembranzas uníronse, deste xeito, as trece badaladas.

Isto significa que se na novela de Suso de Toro hai espazo para a interpretación relixiosa ou máxica, na película debe ofrecerse unha conclusión moito máis racional que encaixe no horizonte de expectativas do público. Deste xeito, imposibilitase un final que poida explicarse a través de fenómenos paranormais: todo o estraño que sucedía estaba na mente do protagonista.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Trece campanadas non é a adaptación cinematográfica da novela *Trece badaladas*, senón que é outro produto artístico que xorde da mesma idea. As dúas obras poden exemplificar

a independencia das disciplinas artísticas e a inexistencia do sometemento do cine á literatura, como se facía tradicionalmente nos estudos que se dedicaban ás adaptacións.

Ao longo deste traballo deixamos constancia da necesidade que teñen estes dous medios para realizar estas obras, que van dirixidas a públicos diferentes con expectativas distintas. O cine posúe a capacidade de chegar a un público máis amplo, co que consegue a universalización da obra literaria. É por isto que a película debe realizarse coa aceptación dalgunhas convencións que simplifican en parte a obra cinematográfica, como a do final feliz.

A pesar da anormalidade do proxecto, as dúas obras foron ben recibidas, o que demostra que tanto Suso de Toro como Xavier Villaverde souberon empregar do mellor xeito posíbel os elementos que tiñan ao seu dispor para realizar unha novela e unha película orixinais e do agrado do público e da crítica.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE TORO, Suso (2002): *Trece badaladas*. Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2004): “Dos árboles de una misma semilla: *Trece badaladas*, de Suso de Toro / *Trece campanadas*, de Xavier Villaverde”, *Ínsula* 688, pp. 27-29.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel / ANXO TARRÍO VARELA (2002): “Encontro en Compostela con Xavier Villaverde e Suso de Toro”, *Boletín Galego de Literatura* 27, pp. 237-261.
- MANZANO ESPINOSA, Cristina (2008): *La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Fragua.
- RODRÍGUEZ, Luciano (2003): “He escrito la novela de mi ciudad. Entrevista a Suso de Toro”, *Lateral* 103-104, pp. 8-9.
- ROSELL, Josep / ROGER SUBIRACHS (2003): “La ambientación en *Trece campanadas*”, en Curro Royo / Juan Vicente Pozuelo / Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 147-148.
- ROYO, Curro / JUAN VICENTE POZUELO / XAVIER VILLVERDE (2003): *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- ROYO, Curro / JUAN VICENTE POZUELO (2003): “Así se escribió *Trece campanadas*”, en Curro Royo / Juan Vicente Pozuelo / Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 136-140.
- (2003): “Notas del escritor Suso de Toro”, en Curro Royo / Juan Vicente Pozuelo / Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 134-135.
- (2009): “Creación. [Isto é parte do primeiro guión que escribín sobre a historia orixinal...]”, *Boletín Galego de Literatura* 41-42, pp. 95-108.
- VILLVERDE, Xavier (2003): “Entrevista con Xavier Villaverde”, en Curro Royo / Juan Vicente Pozuelo / Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 152-158.